

# nove knjige

**TOMAŽ BREJC: »SLOVENSKI IMPRESIONISTI IN EVROPSKO SLIKARSTVO«,**

**»Partizanska knjiga« i Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, Ljubljana 1982.**

**Piše: Ješa Denegri**

Studija Tomaža Brejca o vezama slovenačkih impresionista s evropskim slikarstvom njihovog vremena jeste autorova doktorska disertacija, i već samim tim je bio predodređen karakter ovog teksta: to je temeljita istorijsko-umetnička rasprava, s mnoštvom poznatih i novih činjenica, sa širokim uvidom i pozivanjem na izvore i odgovarajuću literaturu, dakle sa svim onim neophodnim »aparatom« kakav moraju da poseduju rasprave naučnog statusa. No, Brejc je ujedno i kritičar formiran na najsavremenijim metodologijama i upoznat s recentnom umetničkom praksom, što njegovoj raspravi daje jednu dodatnu osobinu: ta se rasprava ne čita kao istoriografska grada, već pre kao analitička studija u kojoj se razmatra zasnivanje ikonografskih i morfoloških karakteristika opusa četvorice protagonistova slovenačkog impresionizma, sa zaključkom u kojem se sumiraju kulturne i socijalne okolnosti njihovog delovanja. Knjiga je, dakle, dokaz o tome da se i o problematici koja je već duboko u istorijskom vremenu danas može (čak i mora) misliti i pisati na način koji podrazumeva uvažavanje savremenih kritičkih i umetničkih istaknuta.

Poznato je, a to Brejcova knjiga još jednom potvrđuje, da fenomen koji se u kritici i istoriji moderne umetnosti naziva slovenačkim impresionismom, čine četiri autora jakih i jasnih individualnih osobina – to su Grohar, Jarna, Jakopič i Sternen. Njihovo se formiranje odvija u Minhenu u poslednjoj deceniji XIX veka, a umetnička praksa u Sloveniji po povratku sa školovanja: dakle, po svojoj formaciji oni su prvi slovenački umetnici vaspitani na (dotadašnjim) iskustvima evropskog modernizma, a njihovo delovanje u područjima slikarstva i organizacije likovnog, i uopšte kulturnog života, utemeljuje institucionalno odvijanje slovenačkog umetničkog modernizma, postajući time u ovoj sredini osnovom mnogih kasnijih procesa.

Od ranije kritike Brejc je nasledio pojam »slovenački impresionisti«, pojam koji je i on prihvatio i uvrstio u naziv svoje knjige, mada je u konkretnim analizama utvrdio i dokazao da taj pojam u potpunosti ne odgovara jezičkim karakteristikama rada svakog od četvorice protagonista. Zapravo, jedino bi se Jarna mogao smatrati impresionistom u smislu tipičnih osobina ove slikarske estetike, u kojoj se, zahvaljujući bojenim i svetlosnim činionicima, predmet u slici skoro dematerijalizuje i time svodi na trenutačnu optičku impresiju. Sternen je u osnovi realist koji kolorističkim sredstvima, i samom pikturnom materijerom, potiskuje u drugi plan inače deskriptivnu ulogu crteža, Grohar je simbolist koji ne može a da u sliki ne uvedi neku narativnu i egzistencijalnu komponentu, dok je Jakopič – kako Brejc tvrdi – »dualist«, što bi trebalo da znači impresionist-ekspresionist u istoj ličnosti, pri čemu se ove dve izražajne matrice kod njega na jedan specifičan način amalgamiraju u koherentnu celinu. Naime, u podtekstu njegove slike često postoji alegorijska i simbolička crta, inače svojstvena ekspresionizmu a strana impresionizmu, no ta crta nije plod apriorne uvođenja iz neke izvanvizuelne (literarne, filozofske ili ideologijske) sfere, što zna da bude blisko ekspresionizmu, već je posledica njegovog specifičnog reagovanja pređ prirodnim motivom, što je odnove privlačilo umetnike impresionističke vokacije.

Razumljivo je da dolasku do karakterističnih profila ove četvorice protagonista prethodi postepeno savladavanje umetničkih iskustava utemeljenih u velikini evropskim kulturnim sredinama (njapre u Nemačkoj, u kojoj su oni formirani, a potom u Francuskoj, koja u Evropi tada predvodila u procesima umetničkih inovacija), i toj strani njihovog razvoja Brejc posvećuje punu pažnju, navodeći izvore i komparacije za tematske i plastičke probleme niza slika slovenačkih impresionista. To je ona izrazito stručna, istorijsko-umetnička strana Brejcove studije, iz čega je vidljivo njegovo vrlo temeljno i ažurno poznavanje odgovarajuće literature i lako dolaženje do zaključaka koji se na osnovu poznavanja te literature mogu izvoditi. No, tu se ujedno nalaze i dokazi da su četvorica slovenačkih impresionista bili obrazovani i, u tadašnjem smislu reči, tipično moderni umetnici, potpuno svesni posla i poziva kojem su se posvetili. Jer, mnoge njihove slike više su praktične rasprave o tematiku ili postupcima slikarskog medija nego što su direktni odgovori pred izazovom nekog konkretnog prirodnog motiva, pre su, dakle, plod svojevrsne slikarske erudicije i kulture nego rezultat neke posve primordialne slikarske instinktivnosti. To pitanje nije, čini se, nimalo nevažno, upravo zato da se uoče posledice što ih je delovanje ove četvorice umetnika ostavilo u njihovom kulturnom ambijentu, posledice što su vremenom postale jedna vrsta moderne tradicije (ili tradicije modernizma). Jer, s grupom impresionista zasniva se u slovenačkoj umetnosti na početku XX veka (a njihov doprinos istovremeno jugoslovenskoj umetnosti takođe je kapitalan) pojava i pojam moderne (modernističke) slike s njenim karakterističnim statusom specifičnog estetskog ili umetničkog objekta (*objet d'art*). Drugim rečima, takav relativno autonomni umetnički objekt nije više determinisan stvarnosnim činionicama od kojih je još uvek zavisio realistički ili čak pleneristički tip slike, nego je bitno uslovjen pikturnim i plastičkim okolnostima, dakle okolnostima u kojima se slika misli i realizuje, pre svega, u odnosu na neke njene temeljne materijalne zahteve, kao dvodimenzionalne plohe prekrivene bojom po određenoj formalnoj (formativnoj), a ne više po prirodnoj (naturalističkoj) logici.

No, ne samo tipom slike nego i po organizacionim zahvatima (u čemu je izrazito prednjačio Jakopič), otvara se s kompleksom impresionizma prvo poglavje kulture modernizma u slovenačkoj, a u određenim relacijama i u jugoslovenskoj umetnosti početka XX veka. S njima se, naime, afirmiše svest o tome da biti moderni umetnik znači biti predvodnik u kulturnom i civilizacijskom smislu, a ne više neko ko je osuđen na delovanje na margini vlastitog socijalnog ambijenta. Nije, naravno, lako iša borba za priznavanje socijalnog statusa slovenačkih impresionista (rezultate te borbe nije mogao da sačeka Grohar koji je, još nedovoljno shvaćen, umro već 1911), ali je ipak evidentno da se s ostalim protagonistima ovoga kruga počinje menjati profil i položaj modernog umetnika u slovenačkoj kulturi. Umetnik je kulturni reformator (poput Jakopića) ili nezavisni slikar (poput Jame i Sternena), no u ova slučaja je ličnost koja se vlastitim radom i ugledom izdiže iznad gradanskog prosekne sredine.

Brejc je u zaključnom poglavju svoje studije s pravom posvetio znatnu pažnju analizi institucionalizacije umetničkog modernizma u slovenačkoj kulturi na početku veka: s pojmom modernizm u umetničkoj formiraju zahteva specijalistički studij, umetničko delovanje više ne zavisi od podrške nekog pojedinačnog mecene, već se zasniva kao produkcija koja svoje materijalno uporište može naći na tržištu, izložba postaje oblik javne prezentacije umetničkog dela, što traži stručni sud i, samim tim, podrazumeva obrazovanu kritiku koja neće biti samo registrovanje umetničkog zbiljanja, nego i aktivni činilac u idejnim borbama i u odlukama kulturne politike. Sasvim je izvesno da su se ovi oblici, u osnovi pozitivne institucionalizacije moderne umetnosti u slovenačkoj sredini početka XX veka, javili u skromnim i nerazvijenim vidovima jedne ipak teči formirane konstelacije umetničkog života, no već sâma činjenica da se spoznaja o tim procesima počela buditi upravo u okviru pojave četvorice impresionista, govor o tome da je njihova akcija uradila posledicama dalekosežnijim čak i od rezultata njihove inače vrlo vredne slikarske prakse. Urodila je, naime, utemeljenjem svesti o važnoj a ne više samo usputnoj društvenoj ulozi umetnosti. Sagledani s te strane, slovenački impresionisti obavili su zadatke koji će ih od tada nadalje stalno uvođiti u same temelje pojma i značenja moderne umetnosti u sredini njihovog kulturnog delovanja.

**SIMON DE BOVOAR: »DRUGI POL«, I, II, BIGZ, Beograd 1982.**

**(Prevod: Zorica Milosavljević i Mirjana Vukmirović, pogovor Mirjana Vukmirović)**

**Piše: Rada Ivezović**

Bit će riječi, ovom prilikom, o knjizi Drugi pol Simone de Beauvoir, bez pretenzija na cijelovit prikaz. Ta knjiga otvara mogućnost artikulacije ženskog pitanja na više razina i u okviru bar nekoliko disciplina (filozofija, psihologija, psihanaliza, književna kritika, sociologija) kojima se autorica posvetila. U *Enciklopedijskom leksikonu – Filozofija* (Interpres, Beograd, ur. D. Grlić) stoji: »U knjizi *Le deuxi me sexe* temeljito je i dokumentirano pokazan položaj i razvoj žene od najstarijih vremena do danas s fiziološkog, psihološkog i sociološkog aspekta«. U ovom kontekstu (gdje je S. de Beauvoir posvećeno 22 reda, a Sartreu tri strane, i gdje se za nju kaže da je žena i filozofski sljedbenik J. P. Sartrea) potpuno je zanemarena činjenica da S. de Beauvoir kritizira vladajući model u kulturi, poglavito u *književnosti i u filozofiji*. Filozofski je projekt Simone de Beauvoir naznačen već u njenom vlastitom predgovoru *Drugom polu*, u tome što ona pokušava i ženi probiti put do transcendencije, dakle i slobode: »Svaki Subjekat postavlja se konkretno kroz projekte kao transcendentnost. Svoju slobodu ostvaruje samo kroz neprestano prekoračenje prema drugim slobodama. (...) Ono što na svojstven način definise položaj žene, to je da ona, budući da je kao i svako ljudsko biće autonoma sloboda, otkriva i traži u svetu u kome joj muškarci nameđu da sebe primi kao Drugo; teži se da se žena pretvoriti u objekat i posveti immanentnosti, pošto će njena transcendentnost večno biti transcedirana kroz drugu, bitniju i suvereniju svest. Drama žene je baš taj konflikt između osnovnog zahteva svakog subjekta, koji se uvek postavlja kao bitan, i potrebe situacije koja ga čini nebitnim. Kako se u ženskim uslovima može ostvariti ljudsko biće?«<sup>2</sup>

Simone de Beauvoir ženi predlaže transcendentiju, u smislu afirmacije subjektivnosti na onaj način na koji ju je kroz povijest muškarac ostvario. Da bi rješenje, za oboje, moglo ležati u desubjektivizaciji, S. de Beauvoir 1949. nije još mogla pretpostaviti, kao što nije tada mogla znati da će kasniji neofeminizam, nadovezujući se upravo na nju, u ženskoj specifičnosti tražiti nov kvalitet. Za nas je ovđe bitno da autorica *drugi spol*, žensko, upisuje u filozofiju kao problem, što otvara neslučene nove mogućnosti u filozofiji samoj, kao što ćemo pokušati pokazati.

Dobro je poznato da filozofija ne priznaje žensko pitanje kao svoj problem ni na koji način, iako je činjenica da gotovo nema filozofa koji se njime nije pozabavio. Ono se ne priznaje jer se smatra *partikularnim* i dakle nevažnim za nauku o cjelini, tj. filozofiju. Stoga prvi zadatak ženske kritike filozofije, kod S. de Beauvoir već na djelu, ali ne još i eksplicitno formuliran, mora svakako biti zahtjev – kao minimum – da filozofija i na sebe primjeni kriterije i postupak (kritičnost) koje namenjuje drugim oblastima, drugim diskursima. Filozofija, naime, slijepo vjeruje u svoju neutralnost u pogledu spola i roda, iako sama posjeduje instrumente koji bi joj morali pokazati suprotno kada bi ih u ovoj oblasti uzela u obzir. Stoga ne čudi što je filozofija u ženskim studijama podvrgnuta ovakvoj vrsti analize.

Ukratko, za S. de Beauvoir žena je prototip onoga što se u egzistencijsizmu ali takoder u strukturalizmu i psihanalizi kojima se ona služi – naziva *Drugim*. Tu ona ima iza sebe duže filozofsko nasljeđe koje bi se moglo potegnuti od novovjekovnog racionalizma, posebno Descartesa, naovamo, tj. od postavljanja subjekta u centar pažnje filozofije. Njime je u filozofiji uspostavljen i produbljen rascjep između subjekta i objekta, ili subjekta i drugoga, s tim da stanovište s kojeg se taj odnos posmatra može biti bliže ili